RADAR libros

SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12 • 16 DE AGOSTO DE 1998 • AÑO I Nº 40

SENSATEZ Y ASESINATO

Amado por García Márquez, imitado por los narradores del nouveau roman, *plagiado por Hitchcock, Georges Simenon es un grande de la literatura francesa. Escritor por encargo la mayoría de las veces, sus novelas policiales no dejan, por eso, de ser profundas meditaciones sobre el mundo.*

por Marcelo Birmajer

"¿Se le abre el cráneo a un hombre para robarle la razón?"
Georges Simenon, 1931

Estaba seguro de que había sido Patricia Highsmith quien dijo que, dada la cantidad de amantes y de novelas escritas por Simenon, necesariamente tendría que haber superpuesto por lo menos dos actividades en algunas ocasiones. Estaba seguro, también, de que lo había dicho con motivo de la muerte de Simenon, en la necrológica que publicó este diario, el 7 de setiembre de 1989. Pero los archivos de los diarios son los peores enemigos de la memoria individual: dicen la verdad. Highsmith había escrito sobre Simenon, pero unos cuantos años antes, con motivo de la aparición de las *Memorias íntimas* del escritor francés. Y, siempre según los archivos, la muerte de Simenon se había producido en una fecha incierta, distinta del día en que se hizo pública.

En *Las Memorias de Maigret*, narradas por el comisario en primera persona, el personaje cuenta al lector su teoría de la "verdad". Son los días en que el joven Simenon le explica al ya experimentado Maigret cómo debe falsear y simplificar las circunstancias verdaderas en sus novelas para que el lector las crea.

No se trata de una teoría sobre la "verdad", como el joven Simenon (una caricaturización de sí mismo) insiste machaconamente en ese relato, sino sobre la verosimilitud. Pero mientras pensaba las primeras líneas sobre este autor tan parco como impudoroso y casi opaco de tan transparente, me pregunté si no debía hacerle caso al joven Simenon y adjudicarle sin más a la Highsmith esa divertida frase (que, en definitiva, ella *no escribió* y cuyo autor no logro recordar) acerca de la simultaneidad de las amantes y las novelas, y mencionar de un solo paso la muerte de Simenon, sin dividirla entre muerte real y muerte pública.

COMO DECIR LA VERDAD

Pero una novela es una novela, no un ensayo. Los ensayos, en su compromiso con la verdad, deben incluso resignarse, si es preciso, a ser inverosímiles. Pero vamos a lo que Simenon le dice a Maigret: "Sé perfectamente que estos libros están llenos de inexactitudes técnicas. Sería tarea inútil intentar contarlas. Sepa usted que todas son intencionadas, y voy a decirle por qué (...). La verdad nunca parece verdadera. No me refiero sólo a la literatura o a la pintura. No es preciso mencionar lo que ocurre con las columnas dóricas, cuyas líneas nos parecen completamente perpendiculares y dan esa impresión precisamente porque son ligeramente curvas. Si fueran rectas, las veríamos curvadas, ¿comprende? Cuéntele cualquier cosa a alguien. Si no la arregla, les parecerá a todos, siempre, increíble y artificial. Arréglela usted y parecerá más auténtica que la verdad misma". Y concluye el vanidoso y joven Simenon, espetándole a un Maigret entre fastidiado y divertido: "Yo lo he convertido a usted en alguien más real que usted mismo".

De todos modos, como ahora veremos, en las tramas de Simenon la verosimilitud no lleva a la "verdad". La verdad, en las novelas de Simenon con o sin Maigret, es una pregunta sin respuesta: ¿por qué las personas asesinan? Somerset Maugham escribió en *La luna y seis peniques*: "Era un enigma que compartía con el universo el mérito de no tener respuesta". Simenon, como otros autores de policiales, resuelve el enigma ante nuestros ojos; pero ni él ni los lectores alcanzan la respuesta verdadera.



LO SE TODO

Cinco tips para salir del paso sin leer este libro

JUAN CARLOS I,
el rey de nuestro tiempo
Helena Matheopoulos
Trad. Ana Poljak
Javier Vergara, Madrid, 1996
272 págs. $ 20

Versión visceral: La autora dice –vaya a saberse con qué derecho– que todos coinciden en que don Juan Carlos ha creado un estilo de monarquía contemporánea que puede (y debe) servir como modelo para todos los reyes de los siglos XX y venideros. Juan Carlos es un soplo de aire fresco, uno de los reyes más populares de hoy en día. Gracias a Juan Carlos la monarquía ha recuperado algo de su magia. Qué satisfacción debe sentir hoy Juan Carlos –universalmente admirado y respetado– que durante años se "irritaba por dentro" cuando lo consideraban un títere de Franco. Bien harían los ingleses en conseguirse un rey a la altura de Juan Carlos y dejarse de joder con esas historias de príncipes tristemente adúlteros. Juan Carlos es (y será siempre) el Rey de nuestro tiempo.

Versión literaria: La -inverosímil– transformación del original inglés *Juan Carlos I; A King For Today* en *Juan Carlos I, el rey de nuestro tiempo* es de por sí elocuente y verifica la alarma borgeana: el doblaje transforma a la Garbo en Aldonza Lorenzo, inevitablemente. En este caso, lo que leemos es la versión en libro de un documental de la Televisión Española o de Antena Tres, es decir: un mero ripio de la prosa del mundo.

Versión políticamente correcta: Es cierto que la intervención de Juan Carlos cuando el Tejerazo fue crucial para la subsistencia de la democracia española. Pero este libro va un poco más allá: sostiene que la conversión de España de última provincia de América latina en *Moderno Estado Europeo* no sería obra de la sociedad española, ni de los intelectuales disidentes a la dictadura de Franco, ni de las huestes de Adolfo Suárez y el PSOE de Felipe González. No: España es lo que es –se nos dice– gracias a la bonhomía, la espontaneidad y la educación liberal del rey Juan Carlos, hijo del conde de Barcelona. Ni siquiera se permite que Sofía juegue un papel en la Historia. Si la Reina reina es porque el entonces príncipe juzgó con exactitud que las cualidades de la greca doña Sofía eran firmes y perdurables, y le permitirían afrontar y superar las presiones inherentes a la condición real. Si Tocqueville viviera...

Versión global: *¡Qué tanto!*, parecen decir los tiempos que corren: somos las imágenes que tenemos, somos los *simulacros* de la Historia. Mientras España descubre que Ortega y Gasset era, ¡oh!, franquista (asimilando su "caso", con ligereza, a la juvenil adhesión de Paul de Mann al programa cultural de Hitler), España –la otra– afirma el espíritu democrático de su monarca. *¡Es que hay dos Españas!* hubiera dicho Unamuno. ¿Cuál será la más frívola?

Versión del sentido común: *Juan Carlos I, el rey de nuestro tiempo* fue editado en 1996. Si el sentido común no indicó su distribución en América latina por ese entonces, ¿por qué nos mandan ahora este "saldo" del mercado español?

D.L.



CONSTRUCCIÓN DE UN ASESINO

Leí aquella nota de Patricia Highsmith publicada en este diario aquel 7 de septiembre de 1989, mientras comía en un restaurante sindical que ya no existe (en el que cobraban el equivalente de dos pesos actuales por almuerzo, bebida y postre), una hora antes de dirigirme a trabajar a un diario cercano, que tampoco existe ya. Habíamos quedado a cargo, junto con Pablo De Santis, de la sección de historietas de aquel diario, que había nacido cargando con el peso de su siempre inminente desaparición. No sé por qué motivo, el placard donde guardábamos los originales de las historietas que debíamos publicar se humedeció, y los papeles se pegaron unos con otros. Lo cierto es que todas las tardes, después de comer, nuestra primera tarea era despegar las tiras de papel procurando no rasparlas, ni borronearlas, ni mucho menos romperlas. Una tarea que, para alguien carente de cualquier pericia manual (especialmente después de comer y en el contexto ocre de ese diario en el que se confundían la génesis y el apocalipsis), resultaba insoportable.

Tenía trabajo, comía bien por dos pesos, era joven y saludable pero, no sé por qué, en aquel entonces me pareció que el hecho de despegar las tiras húmedas sumado a que vivía solo en un altillo sin televisión ni teléfono podía convertirme, fácilmente, en uno de los discretos homicidas de Simenon. ¿Acaso era muy distinta la situación del asesino de *Los fantasmas del Sombrerero*? ¿No tenía acaso el sombrerero Labbé un trabajo estable, un buen pasar económico, e incluso una mujer con la que disfrutaba el sexo? Es cierto que estoy olvidando un pequeño detalle: Labbé asesina a su esposa, enferma terminal, porque lo fastidiaba con sus permanentes demandas y no lo dejaba leer en paz. Pero no era menos cierto que, aunque yo no había asesinado a nadie y estaba más solo que un perro, tenía una vecina, joven y canosa, en el segundo piso, que se ponía a discutir con su amante gordo, sudoroso y violento cerca de la una de la mañana, cuando yo pretendía dormirme; y retomaban los gritos cuando él se iba, cerca de las siete de la mañana, y yo pretendía seguir durmiendo. No faltaba mucho para que, en el caso de ser un personaje de Simenon, me cargara yo a la joven canosa, al gordo sudoroso o a ambos, durante uno de esos escasos momentos en que los dos me dejaban dormir: bien porque ambos estaban durmiendo, o porque estaban haciendo aquello que en cualquier otra pareja hubiera podido llamarse amor.

Es que los personajes de Simenon, mucho más de una vez, matan como Raskolnikov: no por dinero, ni por poder ni por amor.

EL ACTO DE ASESINAR

Somerset Maugham, en uno de los cuentos del volumen *Lo mismo de siempre*, recorre una colonia penitenciaria y, luego de hablar con una gran cantidad de presos, se sorprende de la cantidad de homicidios que se cometen específicamente por dinero. La gente, reflexiona aproximadamente Maugham, mata por motivos sencillos. Pues bien: Simenon cuenta muchas historias de gente que mata por motivos que no son nada básicos.

El sombrerero Labbé es un caso ejemplar. En primer lugar, mata a su esposa porque le rompe la paciencia. Aunque la enfermedad terminal de la mujer debería apiadarnos, el tesonero relato del sombrerero acerca de cómo arruina su vida le brinda, en la novela, un cierto justificativo, compartido por el lector. Posteriormente, Labbé decide hacer creer a los habitantes del pequeño pueblito (casi una aldea) que su esposa continúa viva y enferma, y debe matar a todas las amigas que habitualmente la visitan. Son sólo siete, nos explica, y a una no hay que despacharla porque no viene casi nunca. Cuando por fin se ha deshecho de las seis, ahorcándolas con una cuerda de violoncello con un taco de madera en cada extremo (un "garrote" siciliano culto y casero), Labbé descubre, para su horror, que desea seguir matando. Ahora desea matar porque sí. Sólo entonces el lector, que hasta ahora ha venido acompañando al buen sombrerero en su necesaria pero perenne tarea serial, dicta sentencia: asesino.

El lector descubre que Labbé no era un hombre inofensivo al que una situación desesperada llevó a convertirse en asesino, sino al revés: Labbé era, sin saberlo, un asesino; y aprovechó una situación desesperada para comenzar a ejercer (No quisiera pasar al siguiente párrafo sin destacar al coprotagonista, un mínimo comerciante apellidado Kachoudas: su actitud de impasible voyeur, narrada con excelencia por Simenon, eleva en buena medida el mérito de esta silenciosa historia).

En *Maigret teme*, Hubert Vernoux de CourÇon realiza un camino asesino inverso pero similar. Mata en un arranque de ira a su cuñado sobrador y vividor; y después mata a conciencia a dos pobres diablos para que se crea que los tres asesinatos son obra de un mismo loco, y no de él. Maigret-Simenon llegan a una conclusión tan lúcida en la ficción como en la realidad: no nos quieren hacer creer que existe un loco; *Vernoux está loco*, nos avisan. Por supuesto, su locura no lo libra de ser un malvado.

En este mismo relato, Maigret dispara una frase que merece ser dada vuelta en distintos sentidos: "La gente sensata no mata".

Leyendo la obra de Simenon, no es difícil desacordar.

¿POR QUÉ MATA LA GENTE SENSATA?

En las situaciones que plantea Simenon, más de una vez el asesinato es el modo más sensato de actuar. Para librarse de una molestia insoportable, para continuar sin sobresaltos la vida cotidiana, para mantener el equilibrio, los personajes de Simenon matan sin odio ni saña. La gente sensata, pese a lo que dice Maigret en la obra de Simenon, mata. Lo que podemos responderle es que el asesinato es siempre incorrecto, siempre moralmente malo; y que la sensatez y el bien no siempre son sinónimos. A veces, para no asesinar, el personaje debe resignarse a una vida insensata, indigna, a soportar lo insoportable. Al menos durante un tiempo. El asesinato, por el contrario, es siempre una solución inmediata.

Simenon, de todos modos, agrega una moraleja a cada uno de sus relatos: es imposible lograr una vida buena por medio del homicidio; en el acto de asesinar el personaje elimina de cuajo la posibilidad



de alcanzar el objetivo por el cual utilizó como medio el asesinato. En la obra de Simenon, las víctimas siempre son tratadas por el relator como fines en sí mismo y nunca como medios. Los hombres, en el acto de asesinar, se transforman ontológicamente: se convierten, desde antes y para siempre, en asesinos. Y el único "motivo básico" de un asesino ontológico es asesinar.

EL TIEMPO EN CADA MUJER

Simenon nació en la ciudad de Lieja, Bélgica, en 1903. Como Hergé y su Tin Tin, Maigret y su creador se convirtieron en franceses por gracia de su arte. Simenon comenzó a escribir a los dieciséis años, con una enorme cantidad de seudónimos. A partir de 1929, aparecen las primeras novelas protagonizadas por Maigret, firmadas con su nombre real (la primera fue *Pietr el Letón*). Aunque sus *Memorias íntimas* y el pequeño libro dedicado a su madre (*Carta a mi madre*) poseen una cantidad de historias y detalles fascinantes y trágicos (sus historias sexuales, el suicidio de su hija), elegí ocuparme en esta nota de la verosimilitud de sus novelas y no de la verdad de su vida porque, como la de sus personajes, no puede ser escrita con letras. En su nota, el hada Patricia Highsmith citaba a Anthony Burgess, quien dedica una reflexión a la brevedad del encuentro sexual entre Simenon y cada una de sus diez mil amantes. Como en la vida, pareciera que en el sexo también las principales coordenadas son el tamaño (la distancia, el espacio, la materia) y el Tiempo. Sin embargo, en su novela *Betty*, donde nadie asesina a nadie, Simenon se detiene un tiempo eterno y logra plasmar en 174 páginas un tema infinito: un alma femenina. Es decir: el secreto, también sin resolución, de esta mujer que odia la estabilidad, que desea el temor a la muerte, que desea ser herida y maltratada. No es una masoquista ni una histérica, no tiene nombre. La novela y el personaje son feroces y frágiles. Son bellos de tan sórdidos. Esa mujer de la tapa, con su bata entreabierta, su mirada entre aburrida y lasciva y su cigarrillo, es una metáfora humana del bar noctámbulo y antifamiliar donde se encuentran los personajes. Una vida que no se desea, pero por la que circula el deseo.

–La vida no es divertida –dice un personaje femenino de Simenon. –¿Y por qué había de ser divertida? –le responden.

Cuando Maigret dialoga con la prostituta Sabati, en *Maigret teme*, el respeto del comisario por esa mujer a la que toda la aldea desprecia revela de un modo inesperado su profunda sabiduría, y la virtud secreta de los verdaderos detectives: permitir que se mantengan intactos, como una joya inalcanzable, los enigmas del alma humana. Con este mismo personaje femenino, Simenon enseña a narrar escenas de sórdido erotismo o llana pornografía sin mencionar una sola acción, sin aclaraciones; con la misma discreta y compacta trivialidad que imprime al resto de los sucesos extraordinarios.

En sus novelas, lo extraordinario ocurre en el contexto de una rutina inalterable, narrada no menos rutinariamente. ¿Cómo hace Simenon para que no sea aburrido? Es uno de los secretos de su arte.

La esposa de Maigret es un personaje al que Simenon le ha concedido el don de la perfección. Una compañera completa, siempre adecuada. Así como la desdicha conyugal es el comienzo de la perdición de muchos de los villanos de Simenon, la armonía conyugal de Maigret es la poción mágica que le otorga fuerza sobrehumana para desempeñar sin yerros su labor.

En *El hombre en la calle*, un cuento largo protagonizado por Maigret (antecedido en la reciente edición de Tusquets por un relato de Gabriel García Márquez, relativo al mismo cuento), un pobre hombre se carga a toda la policía de París a sus espaldas por un par de días para proteger a su esposa, en una prueba de amor inaudita: quiere darle tiempo para que escape, pues sabe que su esposa ha matado, por despecho, al amante con el que lo engañaba.

El hombre va a la cárcel para proteger a la mujer que lo ha engañado, que no lo quiere y que ha matado al otro para que no la deje. Puede pensarse que es una historia de una sordidez inaceptable. Puede pensarse que es una historia de una ternura inconmensurable. Un amor inacabable por una mujer. (En *Maigret en la audiencia*, un caso hasta cierto punto similar, el comisario empuja al marido a renegar de su amor, pues hay un límite infranqueable: por culpa de su mujer, han estrangulado a una niña).

EL TRABAJO DE LAS FRASES

Hay frases y pensadores que han sido banalizados por su excesivo uso. La "prepotencia de trabajo" de Arlt ha sido declamada tantas veces que ya resulta mucho más simpático algún epigrama opuesto como "la suave persuasión del ocio" o cualquier otra cosa que lo contradiga, o al menos interrumpa su perpetua repetición. La frase de Arlt, que es de una fuerza y una autenticidad inobjetables, ha sido esgrimida en la práctica por Simenon. La sola cantidad de obras escritas bastaría para que al menos sintiéramos alguna curiosidad. El hombre era una máquina de escribir. En estos días, en que he leído una novela suya cada veinticuatro horas, e incluso una y media, he tratado de figurarme, y casi lo he conseguido, cómo hacía para escribir una cada cinco días, cada diez días, o cada quince días. Pero lo que no he podido resolver, bajo ningún concepto, es cómo hacía para corregirlas. (En *Las Memorias de Maigret*, Simenon le confiesa al comisario que por nada del mundo releería una página propia).

En *Maigret teme*, el asesino se presenta ante Maigret en la primera página y, aunque no lo confiesa, el autor nos permite descubrirlo de inmediato. Como si el personaje llegara y declamase: "Hola, soy el culpable. Pero olvidémoslo hasta que termine la novela; tenemos por delante un largo camino".

Algo similar, aunque mucho más directamente, ocurría en las historias del gran Columbo, el policía televisivo interpretado por Peter Falk. Ya sabemos quién es el culpable y sólo nos resta disfrutar de la habilidad del detective en descubrirlo. Pero quizás esta celeridad en presentarnos al culpable tenga una intención oculta: resaltar el enigma irresoluble, el desconcierto del hombre ante la marca de Caín, y la imposibilidad de descifrarla.♣



EN OBRA

Javier Vásconez, el autor ecuatoriano de Un extraño en el puerto *y* El viajero de Praga, *habla sobre la novela que está escribiendo y sobre sus métodos de trabajo.*

Aunque ya visitó el país en otras oportunidades, el escritor ecuatoriano Javier Vásconez no había vuelto a Buenos Aires desde hace diez años y está asombrado por los cambios. Dice que una mañana estuvo caminando por Costanera Sur (cinco kilómetros) y que está todo muy cambiado. "Lo que me impresiona son la cantidad de librerías que tienen en esta ciudad", comenta recién llegado de un cine de la calle Corrientes.

Mientras aclara que dejó el trabajo en casa, adelanta que está escribiendo una novela que tiene dos títulos tentativos: "Uno sería *La recta final*, pero no es un título que me satisfaga demasiado. El otro, *La línea imaginaria*, está más relacionado con lo que siempre he venido diciendo: que el Ecuador, de alguna manera, es una línea imaginaria. Parecería que el mío es un país con una vocación de invisibilidad: muy poco se conoce o se sabe de Ecuador, muy pocas personas se interesan sobre Ecuador o sobre lo que pasa allí. Este último podría ser el título definitivo de la novela, pero no estoy seguro todavía. De todos modos, siempre pongo los títulos al final. Estos los estoy utilizando para ordenar mi trabajo en la computadora y en los cuadernos en que escribo". Vásconez no tiene ningún pudor en confesar que escribe a mano. Es más, lo dice orgulloso: "A mano y con estilográfica, siempre escribí así. La computadora la uso cuando paso en limpio y hago correcciones". El autor de *El viajero de Praga* (que comenzó su relación con la literatura siendo librero, y luego como editor) tampoco toma notas: "Siempre me ha aburrido muchísimo tomar apuntes. Las veces que he querido hacerlo, he perdido más tiempo tomando notas, copiando datos para algún cuento o algún episodio concreto, que cuando me sentaba a escribir". Los horarios que elige para escribir: las mañanas y las noches, generalmente después de ver una película. "Soy muy aficionado al cine y casi todos los días veo una película en video. Después de eso me tomo un par de cafés y me quedo hasta la una y media o dos de la mañana."

Pero volviendo a su próxima novela, Vásconez se encuentra bastante adelantado –"tengo casi el setenta por ciento escrito"– y en condiciones de anticipar su argumento: "Está relacionada con este universo unitario y cíclico que he venido trabajando, tanto en mis cuentos anteriores como en una novela corta que apareció en el libro *Un extraño en el puerto*. No es la primera vez que alguien hace esto: ya lo han hecho antes William Faulkner, Juan Carlos Onetti y Gabriel García Márquez. Lo novedoso en este caso sería que está ubicado en un territorio andino, en una ciudad lluviosa". "La trama hace pie en un mundo de corrupción: el hipódromo (aunque en Quito no hay grandes aficionados a los caballos). Sin embargo, hace muchos años hubo un hipódromo bastante modesto y a partir de ese episodio he desarrollado la anécdota. Alrededor del hipódromo giran y viven los personajes, algunos de los cuales ya han aparecido en mis libros anteriores (como el Doctor Kronz, Juan Manuel Castañeda, Violeta, Jockey César Lagos). Paralelamente a esta historia de corrupción, caballos e hipódromo hay dos historias de amor, pero me resulta muy difícil resumir la novela de esta forma."

P. M.




EN EL QUIOSCO

EL MOGOLEJITO. Número 8
En tamaño de bolsillo, esta "revista de crítica literaria y artística, de publicación aproximadamente mensual", dedica por completo su nueva edición al acuciante tema económico, sin confundir económico –aclaran– con barato. Y para predicar con el ejemplo decidieron reducir el precio del ejemplar (de cincuenta centavos a cuarenta y nueve, adjuntando el vuelto en la tapa). Desde la nota editorial, Fernando Lanza, Federico Raggiani y Eduardo S. Karakachoff proponen una nueva moneda de curso legal, denominada Mogolejo, con consejos prácticos sobre la emisión de billetes y formas de cambio, que amplían en *Apuntes para la creación de un sistema monetario. Sensacional oferta* es un listado de monedas, billetes y estampillas que podrán adquirirse una vez instaurados los Mogolejos de curso legal. Y además, *Sagrados pobres*: un poema de juventud del Dr. Pablo Lucio Bordenave, erudito. Y otras notas del mismo autor con comentarios de Pablo Lucio Bordenave (hijo).

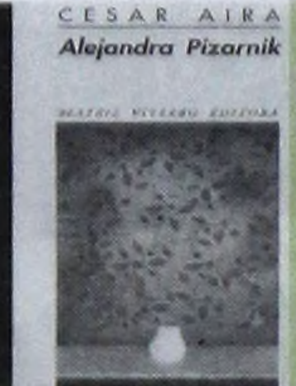
TEMAS. Julio / Agosto 1998
A partir de la premisa de que "sólo a través de un debate constructivo se puede arribar a soluciones concretas que pasen por el reconocimiento y la aceptación de la diversidad, incluso como un elemento de aprendizaje", *Temas* aborda en su segundo número *Racismo, xenofobia, intolerancia, desprecio y discriminación*, desarrollando un análisis a través de distintos aspectos que pueden derivarse del objeto de estudio, replanteando el optimismo generalizado y llamando la atención sobre nuevas tendencias que surgen como formas encubiertas de discriminación. Incluye artículos de Eugenio Zaffaroni, Jorge Rivera, Nicolás Casullo, Luis Alberto Romero, Susana Viau, Oscar Terán, Emilio J. Corbière y periodistas de medios chilenos, brasileños, paraguayos y uruguayos, que permiten una visión más global del tema planteado.

ESCULPIENDO MILAGROS. Año 6. Invierno 1998
Después de un año sin aparecer por motivos financieros, vuelve a ser distribuida esta revista, por el momento en plan trimestral. Aunque aclaran en la nota editorial que no todos los problemas monetarios fueron solucionados, y que la mejor salida a la crisis sería que los lectores asiduos se suscribieran. Mientras tanto, y en este número, un reportaje a Chris Cutler (integrante de Henry Cow, Art Bears y P53, entre otros); Jim O'Rourke y un análisis de su obra; un recorrido por la música Doo Woop con un listado de treinta discos representativos del género, y la correspondiente justificación de las elecciones; un dossier sobre "Post-trock"; y comentarios sobre las últimas novedades y reediciones del mercado musical más exquisito.

PARTE DE GUERRA. Número 3
Este número viene con un dossier que toma por asalto la mayor parte de la presente edición (sólo escapan al tema de tapa una entrevista a Adrián Caetano, codirector de *Pizza, Birra, Faso*, y una serie de textos escritos por John Lennon). El tema es Artaud (vida y obra). *En las orillas del mito*, por Esteban Ierardo, funciona como introducción al tema. Complementan la presentación una entrevista a Enrique Symns en la cual Artaud es el invitado de honor, fragmentos de la charla de Arturo Carrera que tuvo lugar en el Centro Cultural Ricardo Rojas (bajo el título *Niños Artaud*), todo sazonado con escritos del poeta francés y datos complementarios sobre su vida, obra y carrera.

Pablo Mendívil

En breve cárcel



ALEJANDRA PIZARNIK
César Aira
Beatriz Viterbo
Buenos Aires, 1998
96 págs, $ 13

por Daniel Link

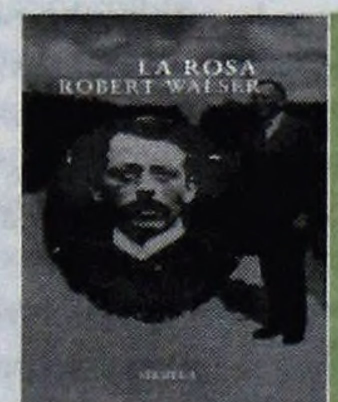
Alguna vez se verá la coherencia en la obra de César Aira y el papel que en ella ocupan sus escritos críticos (su artículo "Exotismo", el *Copi*, este *Alejandra Pizarnik*). La sencillez apabullante de los títulos no es un rasgo menor: Aira está obsesionado por "destilar" su prosa hasta llevarla a niveles de pureza extremadamente altos. Al mismo tiempo, este rasgo –no digamos de estilo, porque Aira abominaría precisamente de "el estilo" como carta de presentación– arrastra todo el sistema argumentativo: ni el más obsesivo lector adverso podrá encontrar en el libro sino palabras de la lengua cotidiana. La contratapa, firmada por Aira, es elocuente y exacta: "Este libro reúne las transcripciones corregidas y resumidas de cuatro charlas sobre Alejandra Pizarnik, pronunciadas en el Centro Cultural Ricardo Rojas durante el mes de mayo de 1996. La intención fue reconstruir el proceso creativo de una poesía y una vida que la leyenda y la inconsistencia crítica han ido oscureciendo. Una puesta en limpio, o al menos un programa de puesta en limpio, de lo que podemos saber y comprender hoy de una poeta en la que culminó una tradición y con la que se cerró, herméticamente y para siempre, un mundo".

Aira lee a Pizarnik como culminación y aplicación "mecánica" (pensando el adjetivo como meramente descriptivo y no valorativo) del surrealismo. De paso, eso le permite suministrar una sofisticadísima teoría de la vanguardia en general, de la escritura automática en particular, de la obra de Pizarnik, en microscopía. Lo curioso es que el "curso" tiene todo el aspecto, tanto en su tono como en sus desarrollos, de una "lección" ejemplar y extravagante, pronunciada ante un auditorio de expertos, cuando en rigor las charlas fueron pronunciadas en el marco de un proyecto de extensión universitaria, para público no especializado. Lo que Aira practica en este libro (como en el *Copi*) es una suerte de crítica o pedagogía inmediata, en el mismo sentido en que las *novelas* de Aira funcionan también a partir de la misma inmediatez.

Contra todo lo que podría pensarse, Aira no usa a Pizarnik sólo como excusa para hablar de sí. Por el contrario, el libro interviene en el sistema de lecturas, por ejemplo cuando Aira se atreve a sugerir que la poesía de Pizarnik, obsesionada por la perfección (la belleza, el "buen poema"), es sencillamente *kitsch*: el arte por el arte en un contexto imposible. Por supuesto, la muerte es algo que domina toda la poesía de Pizarnik. Pero no se trata, dice Aira, de la muerte como destino personal o como marca biográfica, sino de la muerte como efecto del procedimiento: Pizarnik trabaja con un repertorio (deliberadamente) limitado de palabras y una combinatoria que, más tarde o más temprano, agotaría sus posibilidades.

Es por eso que Pizarnik triunfa en la brevedad. Y es por eso, también, que toda la legión de imitadores e imitadoras de Pizarnik fracasan, definitivamente. Si los poemas de Pizarnik pueden suscitar algún tipo de angustia, ésa es la angustia del agotamiento, de lo que no da para más, de lo que ya está hecho de una vez y para siempre. De paso, el librito de Aira es un manual sobre cómo leer esos raros objetos llamados poemas, sin caer en el comentario meramente lacrimógeno o en el mito envilecedor. ♣

El corazón vacío de una flor



LA ROSA
Robert Walser
Trad. Juan José del Solar
Siruela
Madrid, 1998
96 págs. $ 17,50

por Claudia Schvartz

Este libro –tan original como sutil, hecho de exquisitas trivialidades ingeniosamente enhebradas que revelan de inmediato a un poeta– reúne pequeños relatos, caminatas, retratos y misceláneas. Su encanto reside en la necesidad de reincidencia: terminar *La Rosa* para volver a leerlo. ¿Acaso no se condensa en este ejercicio la máxima atracción de la literatura? Como la flor, el libro está formado por pétalos independientes pero de idéntica consistencia y materia, que al abrirse liberan un perfume sutilísimo: el corazón de la rosa es un misterio que filósofos y poetas sondean desde siempre.

Robert Walser elige "ser significativo con las pequeñeces"; esto le parece preferible a "expresarse pobremente sobre un pretexto abundante". Esta reverencia por lo insignificante le permite asimilar el recuerdo de un bello libro con el de una buena comida: el poder reminiscente, intacto.

Su elegancia reside en su repugnancia por la dominación. Se advierte en él a un orgulloso lector de Dostoievsky: uno que *vive* lo que lee.

Y el hecho de que un escritor se valore ante todo como un lector reverente es un dato maravillosamente serio. Mucho más serio que pretender ocupar estrados y carteles, o intentar que su nombre embandere a sus contemporáneos. Walser quiere pasar inadvertido para ocuparse de "no perder su poquito de felicidad": un paseo por la montaña, la ocasión de ser curioso o bondadoso o de reseñar un libro (su comentario sobre Kleist es agudísimo).

Y por supuesto, el amor por una muchacha, Edith, a la que renuncia para mantener íntegro su amor por ella... emparentándose así con *Diario de un seductor* del danés Sören Kierkegaard.

Robert Walser (Suiza, 1878-1956) corre a enamorar a otra chica para hacerla partícipe de su amor por la primera. El amor lo vuelve un mono dispuesto a mil monerías. Es curioso el modo en que el tema del amor va cobrando relieve a lo largo del libro, como si fuera el delicado rastro de un imposible. Y sin embargo, se quiere a salvo del desdén que el amor sin duda significaría para alguien como él. No en vano la fragilidad es uno de los ejes de *La Rosa*. Es un humorista tan agudo y tan próximo que se reconoce en él a uno que sabe apreciar la hondura de la piel. Benjamin y Kafka no lo amaron en vano.

"¡Que lo sagrado no nos abandone nunca!", dice en algún lugar. Atravesado por la literatura, haciendo chistes acerca de lo solemne, Robert Walser es un escritor cuya peculiaridad mantiene "ocupado y contento" al buen lector. Es decir, alguien que escribía sólo cuando no leía (y esto lo hacía demasiado y bien).

Escribió tres novelas, *Los hermanos Tanner* (1906), *El ayudante* (1907) y *Jakob von Gunten (un diario)* (1909), libro clave del idioma alemán de este siglo, además de poemas y otras prosas breves. *La Rosa* es su último libro, publicado en 1925.

Por decisión propia vivió los últimos catorce años de su vida en el hospital psiquiátrico de Herisau. Allí murió el día de Navidad de 1956, mientras daba una caminata por los alrededores. ♣





EN EL QUIOSCO

EL MOGOLEJITO. Número 8
En tamaño de bolsillo, esta "revista de crítica literaria y artística, de publicación aproximadamente mensual", dedica por completo su nueva edición al acuciante tema económico, sin confundir económico –aclaran– con barato. Y para predicar con el ejemplo decidieron reducir el precio del ejemplar (de cincuenta centavos a cuarenta y nueve, adjuntando el vuelto en la tapa). Desde la nota editorial, Fernando Lanza, Federico Raggiani y Eduardo S. Karakachoff proponen una nueva moneda de curso legal, denominada Mogolejo, con consejos prácticos sobre la emisión de billetes y formas de cambio, que amplían en *Apuntes para la creación de un sistema monetario. Sensacional oferta* es un listado de monedas, billetes y estampillas que podrán adquirirse una vez instaurados los Mogolejos de curso legal. Y además, *Sagrados pobres*: un poema de juventud del Dr. Pablo Lucio Bordenave, erudito. Y otras notas del mismo autor con comentarios de Pablo Lucio Bordenave (hijo).

TEMAS. Julio / Agosto 1998
A partir de la premisa de que "sólo a través de un debate constructivo se puede arribar a soluciones concretas que pasen por el reconocimiento y la aceptación de la diversidad, incluso como un elemento de aprendizaje", *Temas* aborda en su segundo número *Racismo, xenofobia, intolerancia, desprecio y discriminación*, desarrollando un análisis a través de distintos aspectos que pueden derivarse del objeto de estudio, replanteando el optimismo generalizado y llamando la atención sobre nuevas tendencias que surgen como formas encubiertas de discriminación. Incluye artículos de Eugenio Zaffaroni, Jorge Rivera, Nicolás Casullo, Luis Alberto Romero, Susana Viau, Oscar Terán, Emilio J. Corbière y periodistas de medios chilenos, brasileños, paraguayos y uruguayos, que permiten una visión más global del tema planteado.

ESCULPIENDO MILAGROS. Año 6. Invierno 1998
Después de un año sin aparecer por motivos financieros, vuelve a ser distribuida esta revista, por el momento en plan trimestral. Aunque aclaran en la nota editorial que no todos los problemas monetarios fueron solucionados, y que la mejor salida a la crisis sería que los lectores asiduos se suscribieran. Mientras tanto, y en este número, un reportaje a Chris Cutler (integrante de Henry Cow, Art Bears y P53, entre otros); Jim O'Rourke y un análisis de su obra; un recorrido por la música Doo Woop con un listado de treinta discos representativos del género, y la correspondiente justificación de las elecciones; un dossier sobre "Postrock"; y comentarios sobre las últimas novedades y reediciones del mercado musical más exquisito.

PARTE DE GUERRA. Número 3
Este número viene con un dossier que toma por asalto la mayor parte de la presente edición (sólo escapan al tema de tapa una entrevista a Adrián Caetano, codirector de *Pizza, Birra, Faso*, y una serie de textos escritos por John Lennon). El tema es Artaud (vida y obra). *En las orillas del mito*, por Esteban Ierardo, funciona como introducción al tema. Complementan la presentación una entrevista a Enrique Symns en la cual Artaud es el invitado de honor, fragmentos de la charla de Arturo Carrera que tuvo lugar en el Centro Cultural Ricardo Rojas (bajo el título *Niños Artaud*), todo sazonado con escritos del poeta francés y datos complementarios sobre su vida, obra y carrera.

Pablo Mendívil

En breve cárcel



ALEJANDRA PIZARNIK
César Aira
Beatriz Viterbo
Buenos Aires, 1998
96 págs, $ 13



por Daniel Link

Alguna vez se verá la coherencia en la obra de César Aira y el papel que en ella ocupan sus escritos críticos (su artículo "Exotismo", el *Copi*, este *Alejandra Pizarnik*). La sencillez apabullante de los títulos no es un rasgo menor: Aira está obsesionado por "destilar" su prosa hasta llevarla a niveles de pureza extremadamente altos. Al mismo tiempo, este rasgo –no digamos de estilo, porque Aira abominaría precisamente de "el estilo" como carta de presentación– arrastra todo el sistema argumentativo: ni el más obsesivo lector adverso podrá encontrar en el libro sino palabras de la lengua cotidiana. La contratapa, firmada por Aira, es elocuente y exacta: "Este libro reúne las transcripciones corregidas y resumidas de cuatro charlas sobre Alejandra Pizarnik, pronunciadas en el Centro Cultural Ricardo Rojas durante el mes de mayo de 1996. La intención fue reconstruir el proceso creativo de una poesía y una vida que la leyenda y la inconsistencia crítica han ido oscureciendo. Una puesta en limpio, o al menos un programa de puesta en limpio, de lo que podemos saber y comprender hoy de una poeta en la que culminó una tradición y con la que se cerró, herméticamente y para siempre, un mundo".

Aira lee a Pizarnik como culminación y aplicación "mecánica" (pensando el adjetivo como meramente descriptivo y no valorativo) del surrealismo. De paso, eso le permite suministrar una sofisticadísima teoría de la vanguardia en general, de la escritura automática en particular, de la obra de Pizarnik, en microscopía. Lo curioso es que el "curso" tiene todo el aspecto, tanto en su tono como en sus desarrollos, de una "lección" ejemplar y extravagante, pronunciada ante un auditorio de expertos, cuando en rigor las charlas fueron pronunciadas en el marco de un proyecto de extensión universitaria, para público no especializado. Lo que Aira practica en este libro (como en el *Copi*) es una suerte de crítica o pedagogía inmediata, en el mismo sentido en que las *novelas* de Aira funcionan también a partir de la misma inmediatez.

Contra todo lo que podría pensarse, Aira no usa a Pizarnik sólo como excusa para hablar de sí. Por el contrario, el libro interviene en el sistema de lecturas, por ejemplo cuando Aira se atreve a sugerir que la poesía de Pizarnik, obsesionada por la perfección (la belleza, el "buen poema"), es sencillamente *kitsch*: el arte por el arte en un contexto imposible. Por supuesto, la muerte es algo que domina toda la poesía de Pizarnik. Pero no se trata, dice Aira, de la muerte como destino personal o como marca biográfica, sino de la muerte como efecto del procedimiento: Pizarnik trabaja con un repertorio (deliberadamente) limitado de palabras y una combinatoria que, más tarde o más temprano, agotaría sus posibilidades.

Es por eso que Pizarnik triunfa en la brevedad. Y es por eso, también, que toda la legión de imitadores e imitadoras de Pizarnik fracasan, definitivamente. Si los poemas de Pizarnik pueden suscitar algún tipo de angustia, ésa es la angustia del agotamiento, de lo que no da para más, de lo que ya está hecho de una vez y para siempre. De paso, el librito de Aira es un manual sobre cómo leer esos raros objetos llamados poemas, sin caer en el comentario meramente lacrimógeno o en el mito envilecedor. ♣

El corazón vacío de una flor



LA ROSA
Robert Walser
Trad. Juan José del Solar
Siruela
Madrid, 1998
96 págs. $ 17,50

por Claudia Schvartz

Este libro –tan original como sutil, hecho de exquisitas trivialidades ingeniosamente enhebradas que revelan de inmediato a un poeta– reúne pequeños relatos, caminatas, retratos y misceláneas. Su encanto reside en la necesidad de reincidencia: terminar *La Rosa* para volver a leerlo. ¿Acaso no se condensa en este ejercicio la máxima atracción de la literatura? Como la flor, el libro está formado por pétalos independientes pero de idéntica consistencia y materia, que al abrirse liberan un perfume sutilísimo: el corazón de la rosa es un misterio que filósofos y poetas sondean desde siempre.

Robert Walser elige "ser significativo con las pequeñeces"; esto le parece preferible a "expresarse pobremente sobre un pretexto abundante". Esta reverencia por lo insignificante le permite asimilar el recuerdo de un bello libro con el de una buena comida: el poder reminiscente, intacto.

Su elegancia reside en su repugnancia por la dominación. Se advierte en él a un orgulloso lector de Dostoievsky: uno que *vive* lo que lee.

Y el hecho de que un escritor se valore ante todo como un lector reverente es un dato maravillosamente serio. Mucho más serio que pretender ocupar estrados y carteles, o intentar que su nombre embandere a sus contemporáneos. Walser quiere pasar inadvertido para ocuparse de "no perder su poquito de felicidad": un paseo por la montaña, la ocasión de ser curioso o bondadoso o de reseñar un libro (su comentario sobre Kleist es agudísimo).

Y por supuesto, el amor por una muchacha, Edith, a la que renuncia para mantener íntegro su amor por ella... emparentándose así con *Diario de un seductor* del danés Sören Kierkegaard.

Robert Walser (Suiza, 1878-1956) corre a enamorar a otra chica para hacerla partícipe de su amor por la primera. El amor lo vuelve un mono dispuesto a mil monerías. Es curioso el modo en que el tema del amor va cobrando relieve a lo largo del libro, como si fuera el delicado rastro de un imposible. Y sin embargo, se quiere a salvo del desdén que el amor sin duda significaría para alguien como él. No en vano la fragilidad es uno de los ejes de *La Rosa*. Es un humorista tan agudo y tan próximo que se reconoce en él a uno que sabe apreciar la hondura de la piel. Benjamin y Kafka no lo amaron en vano.

"¡Que lo sagrado no nos abandone nunca!", dice en algún lugar. Atravesado por la literatura, haciendo chistes acerca de lo solemne, Robert Walser es un escritor cuya peculiaridad mantiene "ocupado y contento" al buen lector. Es decir, alguien que escribía sólo cuando no leía (y esto lo hacía demasiado y bien).

Escribió tres novelas, *Los hermanos Tanner* (1906), *El ayudante* (1907) y *Jakob von Gunten (un diario)* (1909), libro clave del idioma alemán de este siglo, además de poemas y otras prosas breves. *La Rosa* es su último libro, publicado en 1925.

Por decisión propia vivió los últimos catorce años de su vida en el hospital psiquiátrico de Herisau. Allí murió el día de Navidad de 1956, mientras daba una caminata por los alrededores. ♣

La desintegración de la historia



SANTIAGO DE LINIERS CONDE DE BUENOS AIRES
Paul Groussac
Ediciones El elefante blanco
Buenos Aires, 1998
362 págs, $ 21

por Arturo Carrera

"La novela argentina no es ilegible por falta de mesura, sino por falta de imaginación, de fervor". Estas palabras de Borges, más que un reproche, son una meditación. Se refieren a Groussac, pero se refieren a las propiedades poéticas de toda escritura. Me atrevería a decir que nos alerta acerca de esta veneración: que todo libro contenga una "novela" escondida (rescatable frasquito de inanidad sonora), un tesoro enterrado. Ahora bien, si ponemos a Groussac en el oficio de novelista, es por su indiferencia a la poesía y a la historia. Una indiferencia flagrante, equidistante de la historia y de la poesía. Una indiferencia crítica, perversa, hedonista, sensual. Allí lo descubre Borges. Y allí también podría "congelarlo", fijarlo Lezama Lima. El muchachito o "joveneto deseoso" que huye de su madre, el viajero, el nómade, el conquistador, el matemático, el ovejero, el profesor, el inspector, el bibliófilo: todas vacilaciones prismáticas de su deseo. Pero me faltaron dos más: el escritor, el erudito (que citaba "en excelente latín de cocina", como prefería decirlo él).

Ahora bien, cualquier libro de historia, digamos, de Heródoto a Félix Luna, nos ofrece esta insolubilia: ¿qué hay de poético en la historia que no la vuelve un imposible en la poesía? La respuesta más fácil parece ser otra pregunta insoluble: *¿... está escrita?*

Este libro extraordinario, único, *Santiago de Liniers, Conde de Buenos Aires* contiene en sus tapas y solapas, todo lo que debemos saber de Santiago de Liniers. En su interior, todo lo que podemos llegar a imaginar. La primera parte está dedicada a las Invasiones Inglesas. La segunda, al Virreynato y la Revolución. Capítulos llenos de curiosidades, de relaciones amenas y candentes. Una biografía que es una novela. Una novela que oblicuamente, en su estrategia de indiferencia, es poesía, como pedía Poe vía Lezama: "un innegable espacio moral".

Ese ajuste de la imaginación a lo real-moral acepta pensar la historia también como "enemigo rumor"; tiempo que nos desvía y al mismo tiempo nos las muestra a ambas como "artesanía y rapto", como "eco provocador y participación inmediata decisiva". La recomposición artesanal instantánea es poética siempre; la vacilación y la credulidad de la imagen en la resistencia del tiempo parece histórica siempre. De ahí el énfasis de Lezama y Borges que parecen murmurar: si no hay poesía no hay historia. O: la historia nos pone en el aprieto de evaluar los acontecimientos críticamente mediante un procedimiento lingüístico que excede la precariedad de lo transitivo y avanza hacia la *vivencia oblicua*. Por ejemplo: imaginar las Invasiones Inglesas como



catástrofes líricas de pesadilla (Groussac vía Shakespeare: "Estamos hechos de la misma tela que los sueños"). Instancias donde todo sucede pero donde el tiempo es tan sólo un utensilio del lenguaje. En el prefacio y en su precioso capítulo de la parte final, "La catástrofe", Groussac parece explicarnos: ...la escritura es una orfebrería del tiempo, de la palabra. Trabaja con su estilo, con el estilo. Parece renegar y busca algo de unidad reestablecida, algo de presencia. Después de la obertura heráldica del comienzo donde se exponen las razones y las "vanidades muertas" de ese hombre hecho con muchos hombres despiertos y dormidos como un cuadro de Archimboldo: Liniers. Después de las animadas trescientas sesenta páginas llenas de efusiones literarias y gratas ironías, el lector queda suspendido en una suerte de vacilación que el propio Groussac propone: "Al recorrer de nuevo esta biografía de un francés, escrita por mí en lengua castellana, la sensación persistente, el como vaho sutil que de estas páginas se desprende no evoca ahora para mí la silueta airosa del compatriota (...) sino la masa oscura y esfumada del Buenos Aires familiar donde actúa mi héroe". ¿Es Liniers o Buenos Aires quien queda *retratado* en este libro?

La captación de un instante pleno vale tanto para la poesía como para la historia. El enemigo rumor de la historia proviene del no aprovechamiento del instante, pero –paradójicamente su gracia su plenitud– también están allí: cuando la historia se vuelve presente duradero rescata, captura o mima las fuerzas de la poesía.

Sólo de ese modo puedo ver la eficacia (poética) de los historiadores, en este caso, de Groussac. Su escritura nos avecina a un presente inmemorial: el presente. Sólo así comprendemos la exclamación borgeana que aproxima la lectura de Groussac a la felicidad. Prueba de consentir lo histórico en el tartamudeo de la dicha. Prueba de que la historia en ciertos textos no juega con el criterio de verdad como "develamiento" de los griegos sino con el de leve oscuridad oída de la poesía. Y así podemos jugar otra vez a los soldaditos según los empujones de un abecedario *histórico* hecho para el continuo retorno de la fatalidad. La poesía contenida, sintética, en una prosa indiferente que le da vida, ocupa la gravedad del acontecimiento. No sabíamos nada. La historia es una ignorancia. Una desintegración en la captación instantánea. Su tiempo, permitido por la poesía, acelera su "verdad". (De ahí que detestemos las falsas novelas históricas y gocemos como verdadera novela este libro de Groussac). ♣



NOTICIAS DEL MUNDO

George Orwell (foto) ya tiene *Obras completas*: se trata de una minuciosa edición en veinte lujosos volúmenes (Peter Davison asistido por Ian Angus y Sheila Davison) que incluye todos los ensayos, artículos de periódicos, reseñas de libros, cartas y notas que alguna vez Orwell escribió. Todos los textos han sido "restaurados" y ahora pueden leerse con incluso las frases y palabras que, alguna vez, nerviosos y apurados editores cortaron de la prosa de Orwell. ¿Está la obra de Orwell a la altura de una empresa editorial tan vasta? Por supuesto que sí, no sólo por tratarse de una de las mejores prosas en inglés del siglo, sino por la pasión por la verdad que Orwell siempre sostuvo.

El genial, el amado Thomas M. Disch (autor de *Campo de concentración* y de *Los genocidas*, entre otros sombríos títulos de la ciencia ficción americana) acaba de publicar *Los sueños de los que estamos hechos* (The Free Press), una colección de notas y comentarios ácidos sobre las relaciones entre la ciencia ficción y la cultura americana, que ha incorporado como "verdades" las propuestas del género, lo que tal vez explique la hegemonía norteamericana en este rubro. Y también, tal vez, por qué los "estudios culturales" americanos han encontrado en el cuerpo de la ciencia ficción palabras para explicar el presente. Además, sus comentarios sobre escritores como H. G. Wells o Philip K. Dick son infalibles e iluminadores. No hace falta más para esperar con ansias la traducción de este librito.

Tres años después de su muerte, Stephen Spender no descansa en paz. El americano David Leavitt publicó, hace algunos años, su extraordinaria novela *Mientras Inglaterra duerme* en Londres, previendo que podía ser mejor recibida que en su propio país, habida cuenta del moralismo que suele dominar las mentes de los patrones de la literatura americana. Se recordará el escándalo que se suscitó cuando el poeta Stephen Spender, hoy muerto, acusó a Leavitt de plagio y de inmoralidad. Un acuerdo extrajudicial obligó a la editorial Penguin a retirar de circulación y a destruir todos los ejemplares de la primera edición. La segunda edición (norteamericana) incluyó un falso prólogo de Leavitt y suprimió los fragmentos objetados por el poeta. Hoy, esa segunda edición llega a Londres, donde será publicada por Abacus, uno de los sellos de la casa Little, Brown and Co.

La importancia de llamarse de cierto modo y no de otro parece encerrar uno de los más evidentes secretos de la trascendencia. ¿Hubiera logrado *El gran Gatsby* convertirse en lo que es, de haber insistido Scott Fitzgerald con *The High Bouncing Lover* como título original para su novela? ¿Cómo se consideraría *La tierra baldía* si T.S. Eliot se hubiese empacado con *He Do The Police In Different Voices*? Joseph Heller, en una *memoir* de reciente aparición, explica los verdaderos motivos que lo llevaron a publicar su célebre novela como *Catch-22* en vez del original *Catch-18*. Heller cuenta que después de haber entregado el manuscrito a la editorial, descubrió que entre las novedades que llegarían a las librerías se encontraba una novela de Leon Uris llamada *Mila 18*. Alejado de las disquisiciones polifónicas que ocupaban a Eliot y del romanticismo bello y maldito de Fitzgerald, pero preocupado por la posible confusión ("¿Tiene esa novela No-sé-cuánto18?"), Heller decidió sumarle cuatro.

La desintegración de la historia



SANTIAGO DE LINIERS CONDE DE BUENOS AIRES
Paul Groussac
Ediciones El elefante blanco
Buenos Aires, 1998
362 págs. $ 21

por Arturo Carrera



"La novela argentina no es ilegible por falta de mesura, sino por falta de imaginación, de fervor". Estas palabras de Borges, más que un reproche, son una meditación. Se refieren a Groussac, pero se refieren a las propiedades poéticas de toda escritura. Me atrevería a decir que nos alerta acerca de esta veneración: que todo libro contenga una "novela" escondida (rescatable frasquito de inanidad sonora), un tesoro enterrado. Ahora bien, si ponemos a Groussac en el oficio de novelista, es por su indiferencia a la poesía y a la historia. Una indiferencia flagrante, equidistante de la historia y de la poesía. Una indiferencia crítica, perversa, hedonista, sensual. Allí lo descubre Borges. Y allí también podría "congelarlo", fijarlo Lezama Lima. El muchachito o "joveneto deseoso" que huye de su madre, el viajero, el nómade, el conquistador, el matemático, el ovejero, el profesor, el inspector, el bibliófilo: todas vacilaciones prismáticas de su deseo. Pero me faltaron dos más: el escritor, el erudito (que citaba "en excelente latín de cocina", como prefería decirlo él).

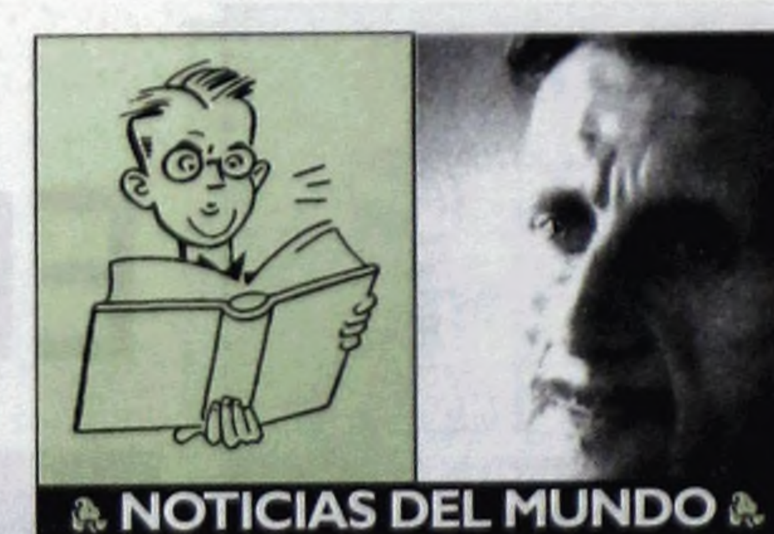
Ahora bien, cualquier libro de historia, digamos, de Heródoto a Félix Luna, nos ofrece esta insolubilia: ¿qué hay de poético en la historia que no la vuelve un imposible en la poesía? La respuesta más fácil parece ser otra pregunta insoluble: *¿... está escrita?*

Este libro extraordinario, único, *Santiago de Liniers, Conde de Buenos Aires* contiene en sus tapas y solapas, todo lo que debemos saber de Santiago de Liniers. En su interior, todo lo que podemos llegar a imaginar. La primera parte está dedicada a las Invasiones Inglesas. La segunda, al Virreynato y la Revolución. Capítulos llenos de curiosidades, de relaciones amenas y candentes. Una biografía que es una novela. Una novela que oblicuamente, en su estrategia de indiferencia, es poesía, como pedía Poe vía Lezama: "un innegable espacio moral".

Ese ajuste de la imaginación a lo real-moral acepta pensar la historia también como "enemigo rumor"; tiempo que nos desvía y al mismo tiempo nos las muestra a ambas como "artesanía y rapto", como "eco provocador y participación inmediata decisiva". La recomposición artesanal instantánea es poética siempre; la vacilación y la credulidad de la imagen en la resistencia del tiempo parece histórica siempre. De ahí el énfasis de Lezama y Borges que parecen murmurar: si no hay poesía no hay historia. O: la historia nos pone en el aprieto de evaluar los acontecimientos críticamente mediante un procedimiento lingüístico que excede la precariedad de lo transitivo y avanza hacia la *vivencia oblicua*. Por ejemplo: imaginar las Invasiones Inglesas como catástrofes líricas de pesadilla (Groussac vía Shakespeare: "Estamos hechos de la misma tela que los sueños"). Instancias donde todo sucede pero donde el tiempo es tan sólo un utensilio del lenguaje. En el prefacio y en su precioso capítulo de la parte final, "La catástrofe", Groussac parece explicarnos: ...la escritura es una orfebrería del tiempo, de la palabra. Trabaja con su estilo, con el estilo. Parece renegar y busca algo de unidad reestablecida, algo de presencia. Después de la obertura heráldica del comienzó donde se exponen las razones y las "vanidades muertas" de ese hombre hecho con muchos hombres despiertos y dormidos como un cuadro de Archimboldo: Liniers. Después de las animadas trescientas sesenta páginas llenas de efusiones literarias y gratas ironías, el lector queda suspendido en una suerte de vacilación que el propio Groussac propone: "Al recorrer de nuevo esta biografía de un francés, escrita por mí en lengua castellana, la sensación persistente, el como vaho sutil que de estas páginas se desprende no evoca ahora para mí la silueta airosa del compatriota (...) sino la masa oscura y esfumada del Buenos Aires familiar donde actúa mi héroe". ¿Es Liniers o Buenos Aires quien queda *retratado* en este libro?

La captación de un instante pleno vale tanto para la poesía como para la historia. El enemigo rumor de la historia proviene del no aprovechamiento del instante, pero –paradójicamente su gracia su plenitud– también están allí: cuando la historia se vuelve presente duradero rescata, captura o mima las fuerzas de la poesía.

Sólo de ese modo puedo ver la eficacia (poética) de los historiadores, en este caso, de Groussac. Su escritura nos avecina a un presente inmemorial: el presente. Sólo así comprendemos la exclamación borgeana que aproxima la lectura de Groussac a la felicidad. Prueba de consentir lo histórico en el tartamudeo de la dicha. Prueba de que la historia en ciertos textos no juega con el criterio de verdad como "develamiento" de los griegos sino con el de leve oscuridad oída de la poesía. Y así podemos jugar otra vez a los soldaditos según los empujones de un abecedario *histórico* hecho para el continuo retorno de la fatalidad. La poesía contenida, sintética, en una prosa indiferente que le da vida, ocupa la gravedad del acontecimiento. No sabíamos nada. La historia es una ignorancia. Una desintegración en la captación instantánea. Su tiempo, permitido por la poesía, acelera su "verdad". (De ahí que detestemos las falsas novelas históricas y gocemos como verdadera novela este libro de Groussac).♣



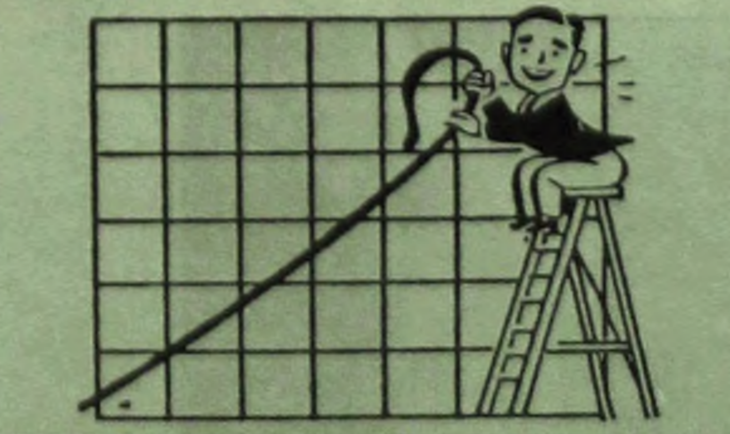
NOTICIAS DEL MUNDO

George Orwell (foto) ya tiene *Obras completas*: se trata de una minuciosa edición en veinte lujosos volúmenes (Peter Davison asistido por Ian Angus y Sheila Davison) que incluye todos los ensayos, artículos de periódicos, reseñas de libros, cartas y notas que alguna vez Orwell escribió. Todos los textos han sido "restaurados" y ahora pueden leerse con incluso las frases y palabras que, alguna vez, nerviosos y apurados editores cortaron de la prosa de Orwell. ¿Está la obra de Orwell a la altura de una empresa editorial tan vasta? Por supuesto que sí, no sólo por tratarse de una de las mejores prosas en inglés del siglo, sino por la pasión por la verdad que Orwell siempre sostuvo.

El genial, el amado Thomas M. Disch (autor de *Campo de concentración* y de *Los genocidas*, entre otros sombríos títulos de la ciencia ficción americana) acaba de publicar *Los sueños de los que estamos hechos* (The Free Press), una colección de notas y comentarios ácidos sobre las relaciones entre la ciencia ficción y la cultura americana, que ha incorporado como "verdades" las propuestas del género, lo que tal vez explique la hegemonía norteamericana en este rubro. Y también, tal vez, por qué los "estudios culturales" americanos han encontrado en el cuerpo de la ciencia ficción palabras para explicar el presente. Además, sus comentarios sobre escritores como H. G. Wells o Philip K. Dick son infalibles e iluminadores. No hace falta más para esperar con ansias la traducción de este librito.

Tres años después de su muerte, Stephen Spender no descansa en paz. El americano David Leavitt publicó, hace algunos años, su extraordinaria novela *Mientras Inglaterra duerme* en Londres, previendo que podía ser mejor recibida que en su propio país, habida cuenta del moralismo que suele dominar las mentes de los patrones de la literatura americana. Se recordará el escándalo que se suscitó cuando el poeta Stephen Spender, hoy muerto, acusó a Leavitt de plagio y de inmoralidad. Un acuerdo extrajudicial obligó a la editorial Penguin a retirar de circulación y a destruir todos los ejemplares de la primera edición. La segunda edición (norteamericana) incluyó un falso prólogo de Leavitt y suprimió los fragmentos objetados por el poeta. Hoy, esa segunda edición llega a Londres, donde será publicada por Abacus, uno de los sellos de la casa Little, Brown and Co.

La importancia de llamarse de cierto modo y no de otro parece encerrar uno de los más evidentes secretos de la trascendencia. ¿Hubiera logrado *El gran Gatsby* convertirse en lo que es, de haber insistido Scott Fitzgerald con *The High Bouncing Lover* como título original para su novela? ¿Cómo se consideraría *La tierra baldía* si T.S. Eliot se hubiese empacado con *He Do The Police In Different Voices*? Joseph Heller, en una *memoir* de reciente aparición, explica los verdaderos motivos que lo llevaron a publicar su célebre novela como *Catch-22* en vez del original *Catch-18*. Heller cuenta que después de haber entregado el manuscrito a la editorial, descubrió que entre las novedades que llegarían a las librerías se encontraba una novela de Leon Uris llamada *Mila 18*. Alejado de las disquisiciones polifónicas que ocupaban a Eliot y del romanticismo bello y maldito de Fitzgerald, pero preocupado por la posible confusión ("¿Tiene esa novela No-sé-cuánto18?"), Heller decidió sumarle cuatro.



BOCA DE URNA

Los libros más vendidos esta semana en Librería Técnica, de Rosario.

Ficción

1. **Eminencia**
Morris West (Javier Vergara, $ 16)

2. **La identidad**
Milan Kundera (Tusquets, $ 15)

3. **Ana y el Virrey**
Silvia Miguens (Planeta, $ 17)

4. **Invasión**
Robin Cook (Emecé, $ 17)

5. **Corazón tardío**
Antonio Gala (Espasa Calpe, $ 17)

6. **Un grito en el desierto**
Víctor Hugo Morales (Sudamericana, $ 13)

7. **La hija del caníbal**
Rosa Montero (Espasa Calpe, $ 19)

8. **Cuentos para pensar**
Jorge Bucay (Nuevo Extremo, $ 18)

9. **20 años con Inodoro Pereyra**
Roberto Fontanarrosa (De la Flor, $ 50)

10. **Los mejores cuentos policiales 2**
Autores varios (Emecé, $ 15)

No ficción

1. **El padre Ignacio**
Norma Baily (Homo Sapiens, $ 15)

2. **¿En qué creen los que no creen?**
Umberto Eco (Planeta, $ 15)

3. **Homo videns, la sociedad teledirigida**
Giovanni Sartori (Taurus, $ 20)

4. **Nuevos diálogos**
M. Aguinis - J. Laguna (Sudamericana, $ 17)

5. **Dharma**
Nora Yacuzzi (Grijalbo, $ 13)

6. **Cinco escritos morales**
Umberto Eco (Lumen, $ 11)

7. **La era del fútbol**
Juan José Sebreli (Sudamericana, $ 20)

8. **Hablando con el cielo**
James Van Praagh (Atlántida, $ 15)

9. **La máquina cultural**
Beatriz Sarlo (Ariel, $ 17)

10. **Sobre el cristianismo**
Julián Marías (Planeta, $ 17)

¿Por qué se venden estos libros?
"Los motivos de la fe, la religión, la espiritualidad, lo histórico, lo ético, parecen ser los temas que más seducen a los lectores rosarinos, ya que como observamos en ambas listas, los títulos sobre los temas mencionados están siempre en los primeros puestos", dice Alejandra Binetti, gerente de *Librería Técnica*, de Rosario. "Tal es el caso del libro *El padre Ignacio*, escrito por una docente rosarina, que ha tenido gran aceptación por ser un fenómeno tanto religioso como social en nuestra ciudad y su zona de influencia".

El caos que aterra



DICCIONARIO DE LITERATURA LATINOAMERICANA
Susana Cella
El Ateneo
Buenos Aires, 1998
318 págs. $ 21

por Diego Bentivegna

Con la publicación en estos días de un "diccionario" que la tiene como objeto, la literatura latinoamericana se somete a algunos necesarios criterios de sistematización. El primer criterio que el diccionario pone en funcionamiento, el más fuerte, tiene que ver con el territorio como instaurador de sentido. "Un diccionario de literatura latinoamericana –advierte el prólogo– supone la existencia de un conjunto de textos, movimientos y tradiciones propios de una literatura emergente del vasto espacio que va desde México hasta la Argentina". En otras palabras, supone un imaginario geográfico de Latinoamérica que permite expulsar la poco estudiada literatura de los francófonos del Quebec, de los chicanos y del resto de los latinos afincados al norte del Río Bravo, aun cuando se incluya a autores antillanos (no así a malvinenses) de lengua inglesa. Generoso con aquellos que no olvidaron las desolaciones pampeanas, el diccionario también acoge a autores como Hudson o Julles Supervielle. Otros hermanos latinoamericanos, menos telúricos por cierto (caso Lautreamont, caso Calvino) no cuentan con esa dicha.

Es el privilegio de lo territorial lo que permite que, políticamente correcto, el diccionario contemple varias entradas referentes a "las creaciones literarias del hombre prehispánico" (sic). No se discuten las decisiones (políticas) que subyacen a la incorporación en bloque de los textos precolombinos a la literatura latinoamericana junto con los de los cronistas de Indias. Los diccionarios, y éste no es una excepción, ignoran los pliegues desestabilizantes.



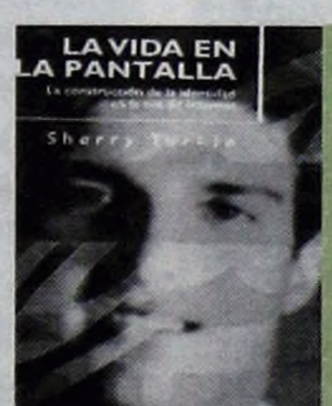
BEATRIZ SARLO: UNA DE LAS EXCLUIDAS DEL *DICCIONARIO*

El segundo criterio, el de la "representatividad", pareciera tener que ver básicamente con la afirmación del nombre propio que se produciría definitivamente con la muerte (en el sentido literal) del autor. El criterio es caprichoso, ajeno a los avatares de la literatura: hoy por hoy, resulta ridículo sostener que Sarduy, Perlongher, Osvaldo Lamborghini o Arenas cumplen con los requisitos para ingresar en este diccionario por el mero hecho de haber muerto. Al mismo tiempo, se deja de lado a autores a los que no se debería ignorar en cualquier reflexión más o menos seria (como Gusmán, Laiseca o Carrera, por citar sólo algunos nombres argentinos).

El diccionario acepta y consolida una visión de la literatura anclada en la tradición escolar. Así, el lector hallará numerosas entradas "de corte panorámico", organizadas de acuerdo con "el género literario: poesía, ensayo, narrativa [sic], teatro". Se excluye prácticamente toda referencia a la producción cinematográfica de la región (no así a la teatral), aun en aquellos casos (Hugo Santiago, Torre Nilsson, Glauber Rocha) en los que la relación entre cine y literatura resulta a todas luces evidente. Otro tanto ocurre con ciertos géneros populares ausentes: el tango, el bolero o la telenovela.

Además de las entradas referentes a autores, movimientos y revistas literarias, el diccionario incluye, acertadamente, otras que corresponden a críticos, historiógrafos y teóricos literarios de este lado del mundo. Previsiblemente, en éste y en otros rubros las palmas se las llevan los argentinos, con muy pocas, inevitables excepciones (Rama, Antonio Candido). Nunca llegaremos a entender, nunca llegaremos a justificar ciertas ausencias notorias en estos campos, como las de Amado Alonso, José Luis Romero, *Contorno*, Beatriz Sarlo o Halperín Donghi (en cambio, cuentan con astros más favorables Barrett, Jauretche o Hernández Arregui), sobre todo teniendo en cuenta que, sin las hipótesis que ellos alguna vez postularon, resulta vano pensar algún principio de articulación de ese magma que nos resignamos a nombrar como "lo latinoamericano".♣

Ser uno, ser otro, ser nadie



LA VIDA EN LA PANTALLA
Sherry Turkle
Trad. de Laura Trafí
Paidós
Barcelona, 1997
414 págs. $ 38

por Elvio Gandolfo

La autora, que estudió bajo el ala de pensadores como Lacan, Foucault, Deleuze o Guattari, se ha dedicado en los últimos años al impacto social y en especial psicológico de las nuevas tecnologías. Aquí se dedica a exponer, a veces con entusiasmo de apóstol o publicitaria de la informática, la manera en que la difusión masiva de los entornos "tipo McIntosh" (por ejemplo Windows) estarían no sólo posibilitando la dispersión del yo central del modernismo en los distintos "yoes" del posmodernismo, sino también haciendo de hecho al usuario más flexible ante ese nuevo clima cultural. La traductora es un poco resbaladiza en algunos párrafos: por ejemplo, cuando elige la sigla VR para referirse a la vida real, sin tener en cuenta que en inglés (el idioma más usado en informática) la misma sigla designa la "Virtual Reality", que es exactamente lo contrario.

El molde típicamente americano de la investigación y la escritura (sólidamente apoyado en docenas de entrevistas y en cientos de fuentes) hace que los distintos bloques fluyan con rapidez y hasta con amenidad. Colabora la actitud bastante acrítica de la autora, que parece esquivar (sin enfrentar) con la misma rapidez y habilidad de un *software* preparado para eso, toda oposición de peso.

Las áreas tratadas no son sencillas, sin embargo. Incluyen desde el uso de terapeutas informáticos, hasta cambios de género sexual, composición de "personas", o el borramiento progresivo de la distinción usuario/máquina. Como críticas, se incluyen en porcentaje abrumador las declaraciones de usuarios comunes, mientras que en el partido de los entusiastas figura una cantidad mucho mayor de especialistas. Turkle también es hábil en usar un lenguaje de prestidigitadora, unido a frases que tienen la contundencia del slogan publicitario: "*Esto es más real que mi vida real*, dice un personaje que resulta ser un hombre que interpreta a una mujer que está simulando ser un hombre".

El tono de discurso publicitario es especialmente notorio en el primer capítulo, donde se distinguen los sistemas del comienzo de la informática popular –como el DOS– de los "tipo McIntosh", casi hasta convertirse en un sólido "chivo". Al mismo tiempo, sin embargo, se desarrollan con claridad las diferencias entre los dos tipos de usuarios: los que quieren "máquinas transparentes" en las que se pueda entrar para ver cómo funcionan (modernos) y quienes aceptan la opacidad de las superficies para usarlas y aprenderlas por tanteo y acción, sin mayores intrigas por su interior (posmodernos). Subyace a los datos duros de la investigación una posición filosófica que tiende a dar por sentada una premisa no tan clara desde el punto de vista de los hechos. Habría ya instalada una "cultura de la simulación", basada en términos como "descentrado, fluido, no lineal" y "opaco", contrapuesta a los términos "modernos": "lineal, lógico, jerárquico" y "profundo". A veces esa posición se recalienta y se acerca a los entusiasmos de un Negroponte o (más atrás) un Toffler. Una vez leído el volumen, uno lamenta que ese marco no quede plenamente demostrado (no se explora para nada su techo o su límite y se le otorga un factor de expansión metafísico o místico). Por el otro, es de lamentar que la autora recorte los hechos para acomodarlos a su punto de vista.♣

Por izquierda

María Matilde Ollier
La creencia y la pasión
Privado, público y político en la izquierda revolucionaria

LA CREENCIA Y LA PASIÓN
María Matilde Ollier
Ariel
Buenos Aires, 1998
304 págs. $ 17

por Marcelo Topuzian

En efecto, "vuelven los 70". Pero no se trata de una frívola aseveración acerca del curso inmediato de la moda, sino de la constatación de un creciente interés del público lector y las editoriales por los hechos de la izquierda revolucionaria argentina y su giro armado entre 1966 y 1977. Los dos tomos de *La voluntad* de Eduardo Anguita y Martín Caparrós, a los que sin duda remite, al menos en intención editorial, este libro de María Matilde Ollier, pueden ser considerados una monumental muestra de esta *vuelta*.

Si se trata de obtener algún tipo de conclusión preliminar sobre este retorno, podría decirse que su forma básica es la del olvido: innumerables testimonios de participantes o testigos, arduos trabajos de investigación sobre publicaciones de la época u otras fuentes escritas y varios miles (por el momento) de páginas escritas y publicadas sólo pueden entenderse teniendo en cuenta que aquello que para los militantes de los años 70 era cuestión de certeza y creencia incuestionable se ha convertido hoy en una fuente de incertidumbre, incomprensión o extrañamiento. Parece entonces necesario no sólo buscar el testimonio directo, el "¿qué sintió?" de la clandestinidad y la violencia revolucionaria, sino también explicar, directa o indirectamente, y a través de diversas estrategias teóricas, el hoy distante y misterioso acontecimiento de la militancia armada.

María Matilde Ollier se acerca a este fenómeno con las herramientas de la investigación en ciencia política. Pero su interés no gira exclusivamente alrededor de las fuerzas políticas o sociales de nivel "macro" que dieron lugar a la radicalización de la izquierda progresista (a cuya dilucidación dedica, sin embargo, un largo y esclarecedor capítulo). Apunta, también, a "mostrar el proceso de formación de la identidad política" de los participantes a partir de un análisis de sus diversas esferas de formación política, intelectual o afectiva y de sus particulares formas de inserción en la lógica colectiva de la militarización de los movimientos radicales. Las herramientas metodológicas básicas de Ollier son las "historias de vida": entrevistas a veintitrés "sobrevivientes" de la izquierda revolucionaria, de procedencias lo suficientemente diversas como para poder alcanzar un panorama representativo (en un anexo, la autora desarrolla sus puntos de vista acerca de los alcances de esta metodología sobre la base de bibliografía teórica específica). Ollier despliega, sobre la base de estas historias, una serie de hipótesis explicativas respecto de la constitución de las identidades revolucionarias. Estas son pensadas desde la relación de las conductas de los diversos actores con una serie de valores (políticos, éticos, afectivos, etc.). Es en el proceso de constitución de estos valores (que no deben ser pensados como puramente individuales, ya que en ellos se juegan concepciones profundas de la política y la sociedad) donde se centra la atención de la autora en la primera mitad del libro. En la segunda (cap. 5, especialmente), esta identidad ligada a valores será pensada como un margen o límite frente a la hegemonía de las instancias de colectivización en la organización militar de los grupos armados de la izquierda revolucionaria. Ollier está interesada en resaltar la distancia "subjetiva" que pudo darse en los militantes frente a la simple obediencia jerárquica, distancia sobre todo ligada a los valores de la vida familiar y profesional, pero también, y fundamentalmente, a los de una ética libertaria y progresista que generó obvios conflictos alrededor del ejercicio personal de la violencia.

Ollier entiende el giro hacia la violencia y la militarización de la política argentina desde fines de los años 60 como un desvío (generado por motivos políticos precisos que analiza en detalle) respecto de los valores constitutivos de la política en el marco de las instituciones democráticas. Las historias de vida y las vivencias de sus entrevistados le sirven para reencontrar, en el centro mismo del ejercicio colectivo de la violencia, estos valores despreciados por los modos de acción política de esos años.♣


FRANCIS BACON, ESTUDIO SOBRE EL RETRATO DE INOCENCIO X (1953)




HEREJÍAS

¿Qué libro considerado grandioso le parece mediocre y qué libro considerado mediocre le parece grandioso? Se desgarra las vestiduras por el Ulises de James Joyce: Angélica Gorodischer

¿Yo hereje? ¿Yo sacrílega? Y, sí, parece que sí. No sé muy bien qué es lo indicado en estos casos pero me parece sensato impetrar el perdón del Padre Eterno y Su Corte Celestial, cosa que dudo me sea concedida, porque hay que ver con lo que me voy a meter, pardiez. Tal vez si le explico (al Padre Eterno, digo) que no es que yo sostenga que es un engendro sino que lo que sostengo es que no lo sostengo: se me cae literalmente de las manos y me duermo. Tal vez consiga la absolución.

Es que francamente, me planto frente a ese *monumento* y reflexiono y me digo que yo sé que es *la* revolución en lo que a escritura de novelas toca. Me digo que si tanta gente mucho más importante y más sabia que yo opina que se trata de una obra inmarcesible, inigualable, imperecedera, que ha marcado un antes y un después en la escritura, mal puedo yo salir a decir que es un plomo insoportable. Me digo que más vale que me ponga de una vez a leerlo en serio, despaciosa, sesuda, responsablemente, y que entonces me voy a dar cuenta de que es un faro que ilumina el de otra manera triste, estéril, desierto camino de mi vida. Me digo que lo que pasa es que no me ha llegado el momento, pero que uno de estos días seguro que lo voy a abrir y un hálito de belleza y felicidad me va a inundar llegando como una brisa de primavera de entre las ajadas tapas amarillentas porque conste que hace años y años compré aquella afamada edición que por lo visto no merezco.

Voy y lo intento una vez más y no hay caso, no paso de la página quince. A ver, tal vez si empiezo por el monólogo final. Tampoco. Abandono a la pobre Molly a medio camino. Chau, Dublin, no te banco, quedate con tu club de fans y con tus eruditos y con tus académicos que yo me las tomo, te devuelvo al estante de la narrativa en lengua inglesa, ah sí, porque yo soy muy ordenadita y tengo mis libros por idioma y por alfabeto, y me voy a leer algo que me llene de felicidad. Veamos.

Ah, las *teorías fantásticas*; ah, *asustar a los empleados públicos*; ah, *leer en la cama*; ah, *no ir*; ah, *bailar, floración, cocinar, comprar libros*; ah, *el descubrimiento de Vermeer*. Y todo eso en un libro finito así, no menos ajado, no menos amarillento que aquel reverenciado Evangelio del irlandés; un librito escrito por un inglés llamado John Boynton Priestley. Un librito, nunca mejor elegido un título, un librito que es puro *Deleite*.

Rituales inconfesables

Viajero incansable y novelista, Paul Theroux es conocido sobre todo por Pasajeros en los trenes de América *o* La costa mosquito. *Autor, últimamente, de* Pilares de Hércules *(1995, itinerario por el Mediterráneo) y* Mi otra vida *(1996, novela), Theroux es un eterno fascinado por lo extraño –por la "mirada antropológica"– tal como puede comprobarse en este fragmento de uno de sus últimos relatos recientemente publicado en Granta. Para noviembre promete* La sombra de Sir Vidia.

por Paul Theroux

Cada vez que alguien me pregunta sobre mis viajes sospecho siempre que me están manipulando, que quien me pregunta está ansioso por relatar asombrosas historias de su cosecha personal. Así fue como me sentí cuando conocí al profesor Wallack. "Uno de los atractivos de sus viajes", me dijo, "debe haber sido la posibilidad de conocer costumbres extrañas". Sonreía, y me pareció que era una forma oblicua de intentar levantarme. Era un hombre muy viejo y desprolijo, pero lo que me alarmó es que llevaba consigo un sobre muy abultado: un manuscrito, indudablemente.

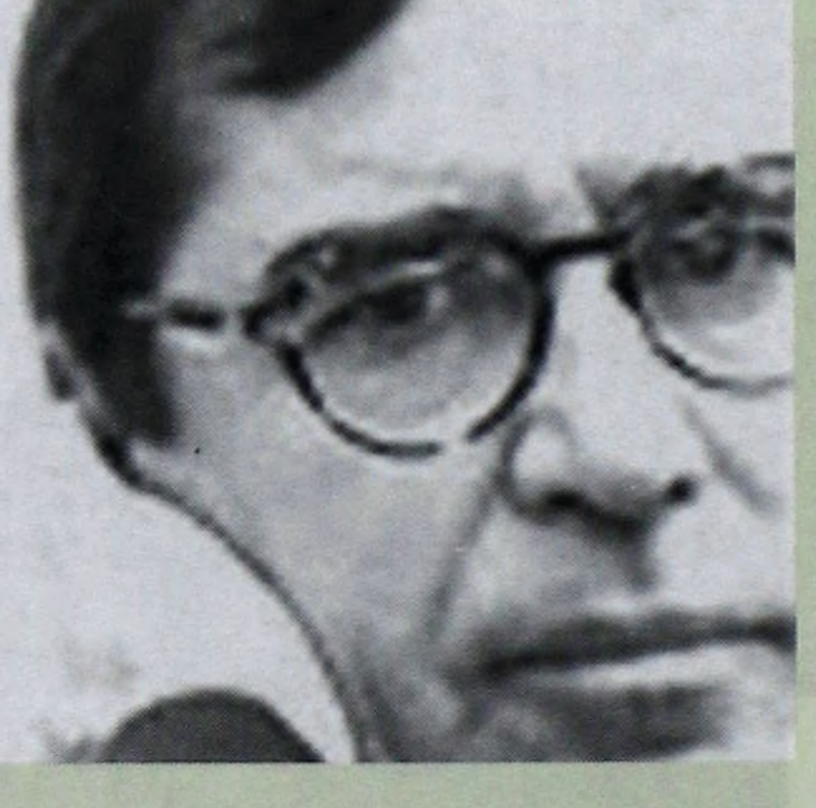
"Rituales imposibles de contar" –dijo Wallack, humedeciéndose los labios.

Le dije que en mis treinta y cinco años de vagabundeo había presenciado muchos encuentros que nunca fueron nombrados, algunos extraordinariamente placenteros, otros que reflejaban prácticas que creemos peculiares sólo en relación con nuestras propias vidas. Le conté sobre la tribu Naulu de Amboyn, cuyos integrantes ahuman a sus muertos como arenques para preservarlos.

"Eso es bastante normal", me contestó Wallack. "Me interesa más lo extraño, lo irracional y lo monstruoso. En la gente que ha sido ignorada o erróneamente representada en los estudios antropológicos habituales."

Le conté entonces el culto de John Frum en Tanna, Vanuatu; de la dieta de heces de caribú ligeramente cocidas entre los indios Naskapi; de la *fellatio* ritual entre los Asmat; le hablé de la figura de esposa hereditaria o *Chokolo* entre la tribu Sena en Malawi (y de cómo la viuda en cuestión debe tener relaciones sexuales con el pariente masculino mientras el cadáver de su esposo se encuentra a su lado) y de la Ceremonia de la Orina de los Bachinga.

Wallack me respondió citando a un conocido suyo que escribió: "En Mali, los mejores amigos se arrojan excrementos los unos a los otros, y comentan a los gritos los genitales de sus padres, como prueba de su amistad".



"Bastante encantador", comentó Wallack.

Sostenía que rarezas como ésta demostraban que, surgiendo como surgían del corazón de una cultura, "lo que debería interesarnos es la naturaleza constante de las costumbres y creencias de los pueblos que permanecen aislados, y por ende, completamente fieles a sí mismos".

Me dio el sobre. "Mi dirección está dentro, por si le interesa comunicarse conmigo después de leerlo. Dígame qué opina de él".

Mi primer impulso fue tirarlo, pero más tarde –y no teniendo nada mejor que hacer–, saqué el manuscrito de *Rituales Inenarrables y Creencias Extravagantes* de Feliks Wallack. Hojeando sus páginas, vi lo que parecía una colección de cuentos. Había una nota del autor: "Prefiero no revelar mi grado de participación en lo que respecta a las prácticas más extrañas, aunque una de mis frases de cabecera es la de *El corazón de las tinieblas*, que habla de cómo Kurtz 'habría presidido ciertas danzas de medianoche que concluían con rituales inenarrables'. He llevado un registro de estas costumbres porque, a nivel general, intentaba evaluar si poseían algún tipo de similitud con la forma de vida que llevamos en los Estados Unidos". Se reproducen en estas páginas una selección de estas historias. Las más extravagantes han sido omitidas.

ESCULTURA CORPORAL ENTRE LOS MONGONI

La primera vez que vi a un Mongoni pensé que veía a la víctima de un trágico accidente. Esto sucedió a principios de los sesenta, en un pasaje desolado de Nyasaland, donde yo estaba pasando un año sabático. Luego de conseguir una cierta intimidad con este remoto y profundamente inseguro pueblo, descubrí que su apariencia era resultado de una automutilación. Así como algunos grupos estimulan la acumulación de músculos y carne, la noción de belleza de los Mongoni es esquelética: los contornos del cuerpo son más armónicos por ser innaturales.

Los Mongoni mutilan todo exceso de carne en su cuerpo: trozos de pantorrilla, mejillas y brazos. Las cicatrices son altamente deseadas. Una persona naturalmente delgada es mucho menos atractiva que otra transformada en delgada a través de la escultura de su cuerpo, la piel misma arrugada para que el rostro se convierta en cadavérico.

Para poder mostrar sus heridas y sus cuerpos lacerados, los Mongoni no visten ropas, simplemente una suerte de taparrabos. Ningún tipo de poder se deriva de esta ordalía: sólo la noción de belleza.

LAS PIEDRAS VIVIENTES DEL ATOLÓN DE HANGA

Una leyenda local cuenta que las piedras nadaron hasta el Atolón de Hanga por sí solas, desde la remota tierra de Honua, que significa piedra. El granito de Honua coincide con las piedras, siendo inexistente en otras partes de Hanga.

Las piedras tienen tamaño humano pero, por supuesto, son mucho más pesadas. Muchas de ellas han sido trabajadas hasta parecerse a figuras humanas.

Cada uno de los habitantes de Hanga es responsable de una de esas piedras, que inclusive lleva su nombre. Cuando la persona muere, la piedra pasa al hijo mayor de la familia, y su nombre se cambia por el nombre de la piedra. Si no tiene hijos, la piedra pasa al mayor de sus parientes vivos. Algunos no tienen piedra, muchos tienen una, otras personas tienen muchas. Como dato al margen, la palabra de los Hanga para "piedra" es la misma que la usada en el *Deuteronomio*, y significa también "testículo".

Las piedras representan riqueza, pero el problema de los "poseídos" (la noción de propiedad se revierte: es la piedra quien es dueña de la persona) es mantener a la piedra en movimiento alrededor del atolón, en el sentido de las agujas del reloj. Quien posea muchas piedras pasará gran parte de su tiempo trasladando piedras, casi la mayor parte del día, todos los días.

Una piedra puede "morir" cuando es trasladada a un risco en el lado sur de la isla, pero si una piedra desaparece, un miembro de la familia debe acompañarla. Esta es una ocasión triste, pero es la piedra la que es velada y recordada, no la persona.♣